



Eros mélancolique, ce roman qui n'est pas vraiment un roman

Guetemme Genevieve

► To cite this version:

Guetemme Genevieve. Eros mélancolique, ce roman qui n'est pas vraiment un roman. Sylvie Patron, Brian Schiff. " Narrative Matters 2014 : Narrative Knowing/ Récit et Savoir ", Jun 2014, Paris, France. <hal-01094209>

HAL Id: hal-01094209

<https://hal-univ-diderot.archives-ouvertes.fr/hal-01094209>

Submitted on 11 Dec 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CE ROMAN QUI N'EST PAS VRAIMENT UN ROMAN

En 2009 Jacques Roubaud et Anne F. Garréta publient un 'roman' (c'est écrit sur la couverture) intitulé *Eros Mélancolique*. Le personnage principal s'appelle James Goodman, il est écossais, à la fois chimiste et photographe et il passe un an à Paris dans les années 60 pour travailler à une thèse sur la chimie de la lumière. Mais pendant cent soixante-dix-sept jours – durée pendant laquelle il peut disposer d'un appartement plus grand – il met de côté sa thèse et se consacre à un projet photographique qui consiste à photographier nuit et jour différents morceaux d'une même fenêtre. La règle consiste à prendre, toutes les semaines, vingt-trois photos de différentes parties de cette fenêtre selon un système de permutation complexe : quatre clichés tous les jours pendant cinq jours, trois le sixième jour et aucun le septième, ce dernier jour étant consacré aux tirages.

Tout cela a l'air 'relativement' simple, mais le récit proprement dit est encadré, en introduction et en conclusion, par d'autres textes qui suggèrent que les deux auteurs (Roubaud et Garréta) n'ont peut-être rien écrit. Par ailleurs, en ce qui concerne les recherches du personnage, aucun résultat et aucune image ne sont jamais donnés. Et à la fin, tout se termine sur des questions : qui est ou a été Goodman ? Qu'est-ce qui a eu lieu ? Où sont les corps ? Où sont leurs traces ?

Mais *Eros Mélancolique* n'est pas pour autant un roman qui ne dit rien. Ce serait plutôt un roman qui annule la narration et qui passe par le non-savoir – et le non-roman – pour révéler un autre savoir. Et pour le montrer, il s'agira ici d'observer la façon dont le récit en morceaux multiplie les auteurs, les espaces et les temps. Le problème sera aussi d'étudier les blancs, les manques, les renoncements. Tout cela, afin de dégager une certaine approche combinée du *rien*, mais aussi du savoir.

Deux auteurs qui ne sont peut-être pas les auteurs du récit

Tout commence à 4 :10 du matin avec un email de Jacques Roubaud et une préface d'Anne F. Garréta. Cette préface explique comment Jacques Roubaud qui est nous le rappelons mathématicien, tombe par hasard – en cherchant des informations sur les algèbres de Clifford, les graphes de Cayley et les treillis de groupe de Coxeter – sur une énigme destinée à s'autodétruire :

http://adc.wordpress.com/2008/em.htm

Je n'ai pas de nom.
Je ne suis pas l'auteur de ce que je veux transmettre.
Je ne me résous pas à le détruire.
Je ne sais personne à qui le donner.

Vous êtes arrivés sur cette page en quête d'un nom propre.
D'un des noms propres du récit dont je suis, sans l'avoir cherché, dépositaire.

Je m'en remets à qui passera ici en quête d'un nom.
Je prie celui ou celle qui le premier lira cette page de télécharger, en cliquant le lien ci-dessous, ce récit.
Une fois téléchargé et devenu vôtre, il disparaîtra de cette page.

Eros mélancolique (fichier pdf – 9MB)¹

[F. Garréta écrit alors :]

Cliquer ou ne pas cliquer ? [...] Était-ce, selon moi un nouveau tour de *hacker*, une ruse maligne pour infiltrer, véroler, zombifier, espionner les machines naïves ?
Mais d'abord comment était-il tombé sur cette page ?
En quête de nourriture mathématique, il avait *googlé* quelques noms propres. (10)

Tout cela a l'air bien réel. Les noms propres en question existent et les mails programmés pour s'autodétruire également. Anne F. Garréta raconte qu'elle finit par ouvrir, lire et faire lire à Jacques Roubaud le fichier .pdf en question, la suite n'étant que sa mise en livre. La publication devient alors une autre façon d'offrir le texte à la curiosité d'un hypothétique lecteur – et une autre façon de le mettre en mémoire. Il ne s'agit en aucun cas d'éclaircir le mystère. L'informatique, les mathématiques et la littérature deviennent seulement des moyens de sauver une trouvaille fortuite d'un effacement complet. En effet, le fichier ne contient lui-même qu'un texte partiel, altéré par de nombreux transferts puisqu'il a – nous dit-on – été microfilmé, scanné et numérisé avant d'arriver sur le *web*. Quant à l'auteur, un(e) certain(e) AD Clifford, on ne saura jamais rien de lui/ou d'elle – même pas si c'est un homme ou une femme. On ne saura pas si c'est une invention d'Anne F. Garréta pour qui l'indifférenciation sexuelle (la sienne – elle est lesbienne – et celle de ses personnages) est un thème important. Il faut préciser que son premier roman raconte une histoire d'amour entre deux personnes dont le sexe n'est pas identifié. On ne saura pas non plus si c'est un lointain clin d'œil à Péro qui utilise ce même patronyme pour deux de ses personnages. Dans *La Disparition*, par exemple, Clifford est un commandant anglais qui meurt brutalement. Et dans *La Vie mode d'emploi* c'est un colonel dont la photo jaunie reste oubliée dans une cave. Ces deux *Cliffords*, déjà disparus 'du temps de Péro', continuent ici de s'effacer avec un glissement des initiales de Augustus B. Clifford à A. D. Clifford, la mise en place d'une suite alphabétique A/B/C(lifford)/D faisant écho au traitement photographique et numérique du tapuscrit initial.

Tout cela permet de glisser du pseudo récit d'expérience à la fiction par empreinte mémorielle d'auteurs en auteur, de livres en livre et de siècles en siècle. Le roman de A/B/Clifford devient une histoire de citation, de filiation, d'hommage, mais aussi d'altérations et de déperditions sans que l'on sache vraiment qui est cité, à qui est rendu l'hommage, quelle altération rechercher ou tout simplement quoi et qui croire.

Des récits qui se sont peut-être plus vraiment des récits

La succession des textes mis à jour par Jacques Roubaud et Anne F. Garréta forme une énigme génétique avec des ouvertures sur d'autres textes, d'autres temps, le tout imprimé avec des polices et des mises en page différentes. La préface en italique relate le surgissement du fichier numérique. Ensuite un cadre d'entreprise surmené raconte – en police 'Arial' – comment il se fait voler son ordinateur. Puis, en 'Times', apparaît la découverte des microfilms porteurs du corps du récit. Tous ces textes sont des introductions courtes et factuelles qui se terminent abruptement sans jamais éclaircir complètement la question de l'origine et du contenu du fichier. A ces fragments se rajoutent les 81 sections numérotées et les neuf chapitres égaux de 36 pages du récit principal. Récit qui de digression en digression – et par contact – passe de l'univers universitaire écrit en police 'courrier' (52), à la table de travail puis à une photographie et de cette photo au *Snark* et à Lewis Carroll jusqu'à l'invention d'un Projet marqué par des souvenirs d'enfance et des blanc.

¹ Roubaud et Garréta, 2009, 9. Toutes les autres citations du roman sont insérées dans le texte.



L'énigme devient alors diégétique avec du récit qui disparaît. Mais les textes complets ne rendent pas les choses plus claires. Les épisodes d'une vie studieuse et solitaire d'un étudiant étranger à Paris dans les années 60 posent en effet davantage de questions qu'ils n'apportent de réponses. Que faire en effet de cette photographie sur laquelle est écrite une question en Allemand gothique : 'Sark oder Snark ?'(54) Pourquoi faire surgir et faire disparaître, tout aussi brutalement, la vieille folle de l'immeuble. Quant à la jeune femme blonde – ou brune – elle reste totalement énigmatique. Et les anomalies qui apparaissent sur les tirages ne sont jamais expliquées. Le lecteur a la liberté de produire des hypothèses – des interprétations 'audacieuses' comme l'indique le titre de la section 7 (stratégiquement déplacée au milieu du livre) (207) – mais il est bien précisé en section 6 que rien ne sera donné.

La démonstration annoncée n'apparaîtra pas ici. Pour deux raisons. La première, c'est qu'elle aurait appartenu à l'histoire ; pas l'Histoire avec un grand 'H', mais simplement celle des événements ici rapportés. Cette première raison suffirait.

La deuxième raison [consiste à ne pas faire comme] le détective au dernier chapitre d'un roman policier classique. (204)

En effet, selon l'auteur de ce roman (puisque c'est en définitive bien lui/elle qui parle) : 'La difficulté du roman policier à être un roman tout court vient, partiellement de là : le dévoilement l'annule.' (205) L'auteur ne veut donc pas d'explications définitives, il ne veut pas que la femme et le couple Goodman/Raymonde se fixent, il ne veut pas d'identification Goodman/Roubaud parce qu'il veut un roman. Ici, le roman policier, roman d'amour, roman biographique ou roman oulipien (sous contrainte) se présentent, non pas comme une affaire de savoir, mais de non-savoir.

Cela n'empêche pas le roman d'être savant. Mais ce savoir mis bout à bout comme les sections de texte et les photographies prises par le personnage sont seulement des morceaux sans immédiat liens narratifs entre eux. Il y a par exemple des passages qui rappellent les tous débuts de la photographie à travers les figures des trois pionniers que sont Herschel, Talbot et Reijlander. Il y a aussi des suites de nombres relatives aux calculs combinatoires déterminant les heures, les jours et les cadres de prise de vue.

Pour la semaine du 12 au 18 novembre :

19 12 4 20/ 11 5 21 10 / 6 22 9 7/ 28 8 16 15 / 1 17 14 2 / 18 13 3 (275)

Suites qui se lisent comme suit :

Le 12 novembre, prise d'images à 19 heures, 12 heures, 4 heures et 20 heures

Sur un plan plus littéraire, le nom de Goodman renvoie au 'Monsieur Goodman', cet alter-ego de Jacques Roubaud qui revient régulièrement dans ses textes, comme le vieil ami de la *Bibliothèque de Warburg*² ou dans des poèmes pour enfants.³ Les morceaux de vie dans l'immeuble renvoient quant à eux à la *Vie mode d'emploi* et les habitants du quartier, aux Groichant et Lalamou-Bélin de la série des *Hortenses* (ces 'pseudo-roman' écrits par Jacques Roubaud en 1987/89 et 92). Enfin, il y a le fameux motif de la lampe noire face au mur dans la chambre-cagibi avec un personnage qui 'regardait le clavier de sa machine, à la lumière de sa lampe noire, dans le cône de lumière de sa lampe noire, pas encore envahi, effacé par le jour.' (50) Ce motif reprend expressément des passages de la première branche du '*grand incendie de Londres*' où Jacques Roubaud décrit le processus de travail qu'il met en place après la mort brutale en 1983, de son épouse, la photographe Alix Cléo Roubaud. Il indique notamment :

² Roubaud, 2009, 1814.

³ Roubaud, 1994, *Monsieur Goodman rêve de chats*.

Je me suis obligé, depuis plusieurs matins semblables, à m'accoutumer à l'idée de remplir régulièrement et lentement de lignes noires ces pages, sous le cône de la lampe noire qui serait, comme il va l'être, comme il est en train de l'être, lentement combattu, affaibli, brouillé, envahi par la clarté insidieuse qui se déverse lentement du ciel invisible dans la rue.⁴

Il aurait par ailleurs écrit *Quelque chose noir*, son recueil de poésie publié juste après la mort d'Alix, face à deux fenêtres avec, entre ces fenêtres, collée au mur, la dernière photographie réalisée par son épouse avant sa mort. Page 103, il écrit :

Cette photographie, ta dernière, je l'ai laissée sur le mur, entre les deux fenêtres, au-dessus

de la télévision désaffectée⁵

Le personnage d'*Eros mélancolique* commence lui aussi à écrire en ayant sous les yeux la photographie d'une morte (sa mère), et son installation photographique se concentre sur une fenêtre. Tout cela introduit d'ailleurs une allusion à Barthes et à sa *Chambre claire* où apparaît aussi une méditation sur la photographie de la mère⁶. Tout cela transforme le texte en un essai sur la photographie et sur l'écriture comme moyen de ramener des fantômes de vies passées : des vies transformées, recomposées, photographiées, écrites, numérisées, réécrites etc. Des vies qui ressemblent, de loin, à celle de Jacques Roubaud qui, lui aussi passe son enfance en Provence et à Paris pendant la guerre. Qui est marqué par plusieurs disparitions. Qui a des affinités familiales avec l'Angleterre, possède une solide formation scientifique, fait ses études à Paris dans les années 60 et se lance, à peu près au même moment, dans un projet entre roman et poésie qu'il appelle 'le Projet' (avec une majuscule).

Mais le roman ne raconte pas la vie de Jacques Roubaud. Il s'agit plutôt de présenter sa mémoire, mêlée à celle des autres et la façon dont elle se transforme en un ensemble de textes qui sont autant de bricolages, de créations, de recyclages méthodiques, quasi obsessionnel et en mosaïque, d'épisodes plus ou moins réels – toujours les mêmes, de son existence. *Eros mélancolique*, irrigué par une multitude de récits, devient un projet ou, pour le dire autrement, un 'Work in progress' qui ne cesse de réinterpréter, réarranger, recréer ce qui reste – même les blancs. Sa forme narrative transforme des textes et des souvenirs en pièce de puzzle qui peuvent glisser et permuter pour reconstituer un tableau ou une histoire. Ce travail de puzzle est long et difficile. Goodman s'y applique pendant cent soixante-dix-sept jours en préparant toujours méticuleusement ses prises de vues, Bartlebooth, le personnage 'principal' de *La Vie mode d'emploi* y consacre toute sa vie⁷. C'est un travail qui suppose une pratique quotidienne, intentionnelle, avec des horaires et des exercices proches de ceux que pratiquaient, selon Frances Yates, les auteurs de l'antiquité et de la Renaissance, comme elle le démontre dans son étude sur *L'Art de la mémoire* à laquelle Jacques Roubaud s'est beaucoup intéressé.

Une écriture qui décrit un objet disparu

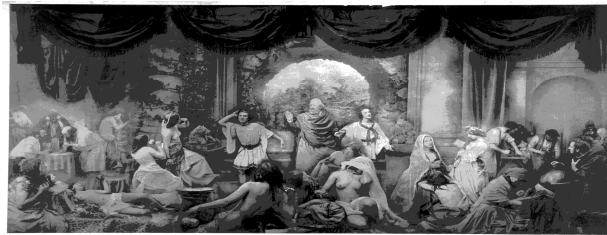
Cet 'art de la mémoire' produit une narration qui combine des bouts de vie et de textes au passé. Un peu comme les composants chimiques (sels d'argent, albumen...) qui en fixant la lumière produisent des photographies. Il rappelle aussi l'art d'Oscar Rejlander, ce photographe des premiers temps de la photographie, ami de Lewis Carroll, qui se rend célèbre en 1857 avec une œuvre intitulée: *Les deux âges de la vie (The Two Ways Of Life)*, réalisée en six semaines avec trente-deux négatifs.

⁴ Roubaud, 2009, 20.

⁵ Roubaud, 1986, 103.

⁶ Barthes, 2003, 103.

⁷ Perec, 2010 [1978], 198.



Cette image de grande dimension (78.7×40.6 cm) montre un vieil homme et ses deux fils, l'un est attiré par le vice et l'autre préfère la vertu, la religion, la famille et l'industrie. Au centre, une allégorie de la Pénitence se tourne vers la droite et rejette le vice. A propos de cette image, le texte d'*Eros mélancolique* dit :

C'est une composition allégorique (plus ou moins inspirée dans sa construction de *l'Ecole d'Athènes* de Raphaël) [...] [avec] dans la partie droite du tableau, une vie de labeur [...] dans la partie gauche [...] les sirènes de l'oisiveté et de la luxure'. (112)

Cette œuvre est la première photographie exposée présentant du nu. C'est la première photographie d'art et le premier photomontage. Elle rappelle que l'art est une affaire de savoir historique, philosophique, culturel, religieux et technique. Et le fait que Goodman conçoive son Projet photographique comme un hommage à Rejlander annonce une démonstration semblable. Goodman va en effet montrer tout ce qu'il sait des sels lumino-reactifs et de la chimie physique de son temps. Il va balayer toutes les heures du jour et de la nuit – sauf l'heure noire – 11h du soir, heure à laquelle, en juillet 44, Goodman comprend que sa mère ne reviendra plus. Son objectif est de produire cinq cents soixante-seize lumières différentes et par là même, de montrer la lumière en incluant même l'absence de lumière et l'aveuglement. Il s'agit de révéler ce que la lumière fait apparaître ou disparaître : une fenêtre, une femme, mais aussi le blanc qui dévore certaines images : blanc d'abord ramené à une 'anomalie', à un 'défaut du film' avant d'apparaître comme 'la trace de quelque chose. Quoi ?' (214). Ce travail propose aussi de revisiter l'histoire de la photographie pour présenter une certaine approche de la photo comme 'écriture aux sels d'argent, en blanc et noir' (207). Dans le passage central où Goodman Explique son projet, il annonce en effet :

La photographie naissante croit peindre, veut peindre ; n'arrive pas à peindre, faute de couleur elle veut, elle croit dessiner. En fait, elle écrit. Le nom qui la dit est bien nommé. (208)

Mais si pour Goodman cet énoncé est une vérité : une 'vérité' qui lui est apparu autrefois en rêve (image)

- La photographie est ce qu'elle est
dès qu'elle a un nom
et parce qu'elle a ce nom, photographie -

Il propose de démontrer cette vérité (ou savoir) de façon indirecte en s'appuyant, écrit-il, 'sur les résultats de son Mémoire', c'est-à-dire sa thèse, mais aussi – il suffit de mettre le possessif au féminin – sur 'sa mémoire' et sur 'la' mémoire (toujours au féminin) du lecteur qu'il associe intimement à ses recherches.

[la démonstration] s'appuierait sur les résultats de son Mémoire, mais le lecteur devrait aller la chercher lui-même, par une méditation de son Projet, pour laquelle il ne fournirait pas de clés. Il voyait bien que dans ces conditions elle ne serait peut-être pas vue du tout. Tant pis. (204)

Un savoir qui n'est pas donné

Il s'agit ici de dévoiler sans rien cerner. La jeune femme apparaît et disparaît la nuit dans le cadre de la fenêtre. Goodman pense la rencontrer dans la rue, marcher avec elle et même l'avoir dans son lit, mais elle ne lui parle pas, ne se laisse jamais toucher, et encore moins photographier. Toutes les images qu'il essaie de prendre d'elle sont floues. Goodman la compare à une sorte d'Eurydice 'remontée d'on ne sait quelles profondeurs' (235).

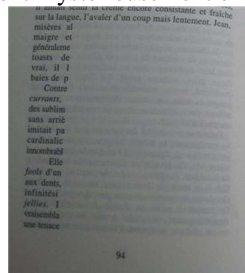
D'une certaine manière, le récit semble vouloir confronter le lecteur à des 'non-personnages' qui

n'appartiennent à aucun lieu. Cela revient-il à présenter le temps, l'espace, le monde, l'histoire, mais aussi le savoir comme ce qui disparaît ? La seule chose qui reste n'étant que le récit de toutes les disparitions : sorte de narration mélancolique qui s'appuie seulement sur des traces et qui se termine, non pas sur un objet mais sur son absence.

L'ensemble se conclut en effet sur du *rien* puisque constatant son erreur de juillet (il a sauté une ligne de calculs), Goodman abandonne son Projet. Le récit lui-même disparaît sans laisser de trace, sinon dans la mémoire (biodégradable) du personnage, de l'auteur et de Jacques Roubaud qui ne cesse d'évoquer sa fragilité. Le motif revient en effet dans tous ses textes. Ainsi, dans *Octogone*, son dernier recueil, peut-on lire :

'J'ai moins de souvenirs que si j'avais deux ans'
'Ma mémoire n'est plus qu'un souvenir'. Je cite souvent ces mots.⁸

Mais il reste toujours quelque chose. La conclusion intitulée 'fade to gray...' rappelle notamment l'existence des palimpsestes. Il reste des lignes visibles en transparence sur les pages à moitié mangées par le blanc et les trois sections 5-6-7, manquantes du début, réapparaissent mystérieusement entre les numéros 54 et 55.



Le *rien* n'est pas un échec et c'est lui qui fait le roman. C'est en effet ici le glissement dans le blanc, le manque, la disparition des récits, l'oubli de tous les savoirs (biographiques, mathématiques, photographiques) qui se donnent à lire, à voir et à palper. Le *rien* décrit la disparition annoncée de toute mémoire et présente une 'vérité' qui est à l'origine de tous les exercices de Mémoire avec un grand 'M'. C'est, comme l'écrit encore Roubaud : la 'vérité première et constitutive' qui sous-tend le Projet du personnage, mais aussi celui de Roubaud qui invente son premier Projet – avec une majuscule – après le suicide de son frère et en propose une autre version – sans majuscule – après la disparition de son épouse. Cette vérité première est la Mort bien sûr. Une Mort abordée sous le double aspect du positif et du négatif, du multiple et du rien comme le faisait d'ailleurs elle aussi Alix Cléo Roubaud qui était gravement asthmatique depuis l'enfance et qui se montrait – en photographie – toujours noire et blanche à la fois, sur une ligne ou, nous dirons également sur un seuil, tout près et déjà très loin, rongée par le manque d'air et par l'acidité photographique de la lumière.

Dans le roman, le protocole de travail basé sur la combinatoire permet au personnage d'entrevoir ce qui normalement n'est pas visible et absolument im-photographiable. La fameuse heure noire par exemple. Il remplace cette heure par des carrés blancs ou des photos d'arbre. Or ces carrés qu'il appelle 'carrés 'mélancoliques'', se mettent à tourner [nous dit le texte] de manière à dessiner une spirale, cette figure qui ne cesse de finir en tournant autour de la trace de ce qui a disparu. Et le rythme qui s'en dégage, selon Jacques Roubaud et Jacques Lusson – et leur *Théorie du rythme abstrait*⁹ – agit sur la mémoire¹⁰ dans la mesure où il ramène le vers, cette

écriture d'avant la lettre [...]
Tressé avec persistance et sous la dictée
Joint aux mots survenus leur complément sonore¹¹

Le rythme renverrait en fait à cette 'écriture d'avant' (à savoir d'autrefois) parce qu'il ramène l'air, le son et la mesure de la parole des troubadours si chère à Jacques Roubaud. Le rythme devient *mezura*, sachant que ce concept – je cite Jacques Roubaud – est 'un des concepts les plus riches du trobar [...]' qui permet la lutte contre la menace

⁸ Roubaud, 2014, 230.

⁹ Roubaud, 1990.

¹⁰ Montémont, 2004, 130.

¹¹ Roubaud, 2014, 63.

sans cesse présente, de la *mélancolie*¹² et plus particulièrement contre ce que les troubadours appellent l'*eros mélancolique*, cet 'ennemi démesuré qui mène à l'excès d'amour, à la folie'.¹³

Goodman en connaît le danger puisqu'il compare sa première rencontre avec la jeune femme à l'histoire du troubadour Jauffre Rudel qui tombe amoureux de la comtesse de Tripoli, sans l'avoir jamais vu, seulement par le bien qu'il entend dire d'elle. (246) Il dit en effet :

Il ne l'avait pour ainsi dire pas vue le premier soir où il l'avait entendu, et [...] n'était-ce pas sa voix, sa voix étrange qui lui avait dit le grand bien d'elle qu'il reconnaissait maintenant, sa voix seule qui l'avait rendue amoureux ? (246)

Or cet amour (ou folie) tue Rudel et détruit le Projet de Goodman. Il les mène à faire l'expérience du *rien* et génère un roman mélancolique qui s'efface avec des blancs et un texte marqué par le chiffre 9. Il est en effet divisé en neuf parties de 36 pages (3+6=9) et quatre-vingt-une sous-parties (sachant que 8+1=9). Or pour Roubaud, à la suite de Dante – je reprends ici Benoît Conort – le chiffre 9 est 'le chiffre de la mort'.¹⁴ En fait, une fois abandonnés, le projet – et le roman – deviennent seulement un souvenir rythmé, raconté par un inconnu (Clifford?), oublié sur des microfilms et laissé dans la mémoire non sélective d'internet. Les photographies – et l'écriture – deviennent du passé. Et il reste seulement :

D'invisibles rayonnements, venus du fond du temps, [ces rayonnement] traversent les corps, traversent la matière, et lentement ennuagent la surface sensible. L'encre lumineuse des instants pâlit. La chimie des révélateurs n'offre plus à fixer qu'un brouillard. (299)

Il ne s'agit surtout pas ici de s'opposer à l'effacement et à la disparition de tout savoir, mais de s'appuyer sur lui pour rejoindre un autre univers, plus alchimique que chimique et supporté par le langage secret des nombres et de la mémoire. L'idée est de montrer que le *rien* cache quelque chose et qu'un récit sur le *rien* est avant tout un récit sur ce que cache le *rien* qui serait ce savoir très particulier, un savoir ancien et contemporain : une compréhension de la langue comme un chant capable de transformer le *rien* en Mémoire.

BIBLIOGRAPHIE

Barthes, Roland, (2003), *La Chambre claire*. Paris : Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil.

Conort, Benoît, (1997), 'Tramer le deuil. Table de lecture de *Quelque chose noir*', *La Licorne*, 40 <<http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/document.php?id=3335>> [consulté le 11 décembre 2014].

Montémont, Véronique (2004), *Jacques Roubaud, l'amour du nombre*. Lille, Presses universitaires du Septentrion, coll. Perspectives.

Georges Perec, (2010 [1978]), *La Vie mode d'emploi*. Paris: Fayard, Le livre de poche.

Roubaud Jacques, Garréta Anne F., (2009), *Eros Mélancolique*. Paris : Grasset.

Roubaud, Jacques, (1986), *Quelque chose noir*. Paris, Gallimard, coll. Poésie.

- (1990), 'T.R.A.(M,m) (question d'une poétique formelle, I)' - théorie du rythme abstrait -, *Mezura* n°24, Cahiers de poétique comparée, Publications Langues'O.
- (1994), *Monsieur Goodman rêve de chats*. Paris : Poésie Gallimard, Foliot cadet.
- (1994), *La Fleur inverse*. Paris, Les belles lettres.
- (2009), '*le grand incendie de Londres*'. Paris : Seuil.
- (2014), *Octogone*, Paris Gallimard.

¹² Roubaud, 1994, *La Fleur inverse*, 14.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Conort, 1997.